

Ko Amy nekoliko zmedena odide iz sobe, se z montažnim rezom preselimo nekaj let naprej, v čas, ko Amy in teta skupaj potujeta po Evropi. Amy, ki smo jo ravno videli oditi, vstopi v sobo, v kateri na zofi sedi teta March; zdi se, kot da je iz preteklosti stopila naravnost v sedanost, kjer je tik pred poroko z bogatim snubcem.

Preteklost in sedanost se na neki točki filma začneta zlivati ena v drugo. Točko zlitja označuje Bethina smrt. V prvi knjigi Beth zboli in nato ozdravi, v drugi pa zboli in umre. Greta Gerwig tu preteklost in sedanost postavi eno zraven druge; Jo se iz New Yorka v sedanosti vrača domov, da bi pomagala skrbeti za Beth. Na vlaku zaspi in z rezom se preselimo v preteklost, v Bethino sobo. Jo spi ob Bethini postelji. Ko se zbudi, Beth ni več v postelji. Hitro vstane in po stopnicah glasno steče navzdol v kuhinjo, kjer zagleda Marmee, ki sedi za mizo. Marmee se obrne in pri tem prek njenega nasmejanega obraza zagledamo Beth. Drugi prizor se odvije skoraj identično, le da sta ritem in atmosfera v njem popolnoma drugačna. Ko iz New Yorka pride domov, Jo zaspi ob Bethini postelji. Ko se zbudi, je postelja prazna. Prestrašena vstane ter se počasi in tiho odpravi po stopnicah v kuhinjo. Ponovno vidimo Marmee, ki sedi za kuhinjsko mizo. Ko se obrne, je njen obraz oblit s solzami, na mestu, kjer bi morala biti Beth, pa zeva praznina. Zanimivo je, da režiserka Bethino smrt v filmu poveže tudi s prvo poroko; Bethinemu pogrebu namreč sledi rez na Megin poročni dan, ki se odvije pred tem. »Otroštva je nepreklicno konec,« tik pred svečanim obredom Jo reče Meg. In zdi se, kot da bi režiserka želela namigniti, da je za žensko poroko lahko tudi neke vrste smrt.

Ko po Bethinem pogrebu in Megini poroki preteklost ulovi sedanost, se v sklepnem delu filma nelinearna narativa dvigne na novo raven. Navidezni preskoki v času se nadaljujejo, vendar pa ne tečejo več med preteklostjo in sedanostjo, pač pa med »resničnim« življenjem in fikcijo. »Zakonu kot ekonomskemu dogovoru se očitno ni mogoče izogniti, tudi če gre za fikcijo,« v pogovoru z urednikom pred izdajo knjige dahne Jo. Kot ji gospod Dashwood pove že na začetku, knjige ne bo izdal, če njene junakinje na koncu ne bodo poročene – ali pa mrtve. Louisa May Alcott svojega romana ne bi mogla izdati, če svojih protagonistk ne bi poročila. Greta Gerwig tu spretno izkoristi moč pripovedi in sodobnemu gledalcu ponudi bolj odprt in dvoumen konec, ki hkrati ustreže zahtevam trga – »pravi« konec je tisti, ki se prodaja – in glavni junakinji (do)pusti svobodno izbiro. Kot gledalci tako lahko uživamo v klasičnem *over-the-top* hollywoodskem koncu, v katerem Jo in Friedrich živita srečno do konca svojih dni, po

drugi strani pa se film konča s prizorom, v katerem Jo objema knjigo, ne svojega moža.

Le malo družinskih/zgodovinskih dram deluje tako živahno, živo in moderno kot Gretin *Čas dekleštv*. Kompleksna in natančna metanarativna struktura filma je preplavljena s čustvi in energičnim, modernim občutkom za ritem. Ritem, ki ga z – občasno nekoliko preveč dinamičnim – *soundtrackom* podčrtuje skladatelj Alexandre Desplat, deluje kot intenzivna plesna koreografija. Zdi se, da gledamo muzikal brez petja, v katerem izjemna igralska zasedba neprestano teče in pleše, se vrti, prevrača in objema, ter jezi, radosti, joče in smeji. Skupaj z njimi se smejimo, plešemo in jočemo tudi mi.

Čas dekleštv je (pri)ljubljen fenomen, formativna knjiga za cele generacije žensk in tiho, a pomembno delo opolnomočenja, ki je z novo ekranizacijo dobilo svež zagon. Kot pravi režiserka, »gre za zelo aktualno, sodobno in pomembno zgodbo o štirih ambicioznih dekletih, ki hočejo mnogo več, kot jim lahko ponudi svet tistega časa«. O dekletih, ki hočejo to, kar sta dosegli Louisa May Alcott in Greta Gerwig. Zaradi njiju in njima podobnih žensk vemo, da je mogoče in nujno ustvarjati tudi v okolju, ki ni naklonjeno ženskim umetnicam.

VSAK DAN JE DOBER DAN

JASMINA ŠEPETA VC

Zatočišče pred zunanjim svetom

Zmagovalec občinstva novembrskega Liffa, japonska drama **Vsak dan je dober dan** (Nichinichi kore kôjitsu, 2018, Tatsushi Ohmori), je po koncu festivala ostal tisti film, ki se ga nihče ne spomni, čeprav med njim in pri nas priljubljenimi subtilnimi dramami zadnjih let, denimo **Sestrico** (Umimachi Diary, 2014, Hirokazu Koreeda) ali **Okusom življenja** (An, 2015, Naomi Kawase), najdemo podobnosti, ki bi napeljevale na stavo, da bo film bolj priljubljen. Blizu nas so ga vrteli že aprila 2019 na udinskem festivalu Far East, kjer po prebranem opisu nihče od gledalcev ni ravno entuziastično hitel na projekcijo, a je filmu uspelo dvorano

skozi sto minut zazibati v posebno meditativno stanje, ki ga nis(m)o pričakovali. *Vsak dan je dober dan* namreč uteleša nekakšno ambivalentnost: za zahodnega gledalca, vajenega narativnih kolesc, ki nas peljejo po hribu zapleta proti vrhu presenečenja, groze ali veselja, nato pa nas spustijo počasi nazaj v realnost, se na papirju film o starejši učiteljici, ki mladi dekleti uči starodavne japonske veščine *chadō* (pot čaja), zdi v najboljšem primeru neimpresiven, mogoče celo dolgočasen. A hkrati japonski filmi, v katerih se po kriterijih hollywoodske produkcije sanj in nenehnega premikanja po narativni liniji naprej ne zgodi kaj veliko, iz občinstva izvajajo kontemplacijo, ki jo uspe le redkim kinematografijam. Če je bistvena funkcija filma ravno ta, da sproži misel in nas sooči z življenjem, delo japonske kinematografije tega ne doseže skozi narativne zaplete, temveč zato, ker razume moč premora, predahov in tišin med enim in drugim dogodkom, ki sestavljajo večji del našega vsakdana.

A filmi, ki nas namesto v izjemne fiktivne svetove potisnejo v »dolgočasnost« življenja, niso vedno lahkotno gledanje; to ugotovi tudi Noriko (Haru Kuroki), protagonistka filma *Vsak dan je dober dan*, ki jo starši, staro malo več kot deset let, peljejo gledat Fellinijevo klasiko *Cesta* (La Strada, 1954). Razumljivo je Noriko takrat ne razume in ne mara. Kratko vinjeto njenega otroštva, h kateri se film vrne še večkrat, kmalu zamenja časovni preskok. Noriko je sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja že študentka, nekoliko neodločena glede svoje prihodnosti in v vseh stvareh povprečna; v svojem življenju nekako lebdi, čaka in tava. Nekega dne ji mama predlaga, da bi se s sestrčno (odločnejšo in samozavestnejšo) Michiko (Mikako Tabe) začela učiti rituala priprave čaja pri starejši lokalni učiteljici Takedi (Kirin Kiki). Noriko, ki je po naravi nerodna, priprava čaja pa se ji zdi v primerjavi z učenjem strastnega flamenka ali italijanščine nepriljubljena izbira, se spet nekoliko apatično znajde v tradicionalni japonski hiši učiteljice. Tam se dekleti zazreta v obešen kaligrafski zvitek, na katerem piše »Vsak dan je dober dan«, ki ga na začetku svoje več kot dvajsetletne poti rituala priprave čaja še ne razumeta. Dvema tokijskima dvajsetletnicama namreč pomen veščine starodavnega obreda, katerega bistvo je v natančnih podrobnostih, uide. Ravno iz napak v ritualu pa izhaja velik del lahkotnega humorja filma: Takeda učenkama najprej pokaže, kako pravilno zložiti robček, ki ji visi za pasom kimona, a prvim enostavnim korakom sledi še petnajst novih, ob katerih dekleti onemita; ko neka druga učenka kolikor lahko elegantno pripravi skodelico *matche*, jo izda njen počep: prevrne se na hrbet in si skodelico zlije po



obrazu. Največji del humorja v film s svojo igro vnese legendarna igralka Kirin Kiki, ki jo je slovensko občinstvo dodobra spoznalo kot dolgoletno sodelavko Hirokaza Koreede in jo nazadnje videlo v vlogi pretkane babice v njegovih *Tatičih* (Manbiki kazoku, 2018), leta 2015 pa v vlogi skrivnostne gospe, ki pripravlja palačinke v že omenjenem filmu Naomi Kawase, *Okus življenja*. Za igralko, ki je leta 2018 umrla za rakom, sta bili vlogi v filmih *Tatiči* in *Vsak dan je dober dan* zadnji, a njena naravna igra, ki ji ni tuj izjemen občutek za komični poudarek (kariero je navsezadnje začela kot igralka komedij), daje ritmu sezonskih vinjet in priprave čaja, prek katerih nas film vodi skozi čas, ki mineva, radost in dušo. Haru Kuroki, dobitnica srebrnega medveda na Berlinu leta 2014, na drugi strani subtilno razkriva premike v Noriko: tako kot pozneje v življenju vzljubi film *Cesta*, ki ga je videla v otroštvu, skozi mesece, leta in desetletja vzljubi finese obreda, ki se mu je na začetku smejala. Njeno življenje nam je razkrito zgolj posredno – sproti na primer izvemo, da je imela več let fanta, pa se ni izšlo; da želi postati urednica in pisati, zato opravlja honorarna dela –, v središču vsega je njen odnos do obreda, ki spremlja prelomne točke življenja. Ta jo prisili k večjemu zavedanju trenutka; čez leta denimo razbere nianse obreda, sliši, da ima vroča voda drugačen zvok od hladne, ob svojem času pa razume tudi kaligrafski zapis, ki ga je videla ob prvem obisku učiteljice.

Moč kadrov, ki nam kažejo sobo brez ljudi, obešenega perila, ki ga pozibava veter, statičnih postavitev ljudi na tatamiju ..., je v japonskem filmu verjetno najbolj znamenito izpostavil Yasujirō Ozu, *Vsak dan je dober dan* pa tradicijo do neke mere nadaljuje, k čemur ga navsezadnje prisili sam ritual, ki ga snema: nizko postavljena kamera beleži natančno pripravo sezonskega čaja, ki se dogaja na tleh, poetičnost pri- nesejo posnetki vode in listja, ki gledalce vsaj za hip spravijo v meditativno stanje. A režiserju Tatsushiju Ohmoriju v film

vseeno uspe vnesti dinamiko, večurni obred reže spoštljivo do rituala in povprečnega gledalca hkrati. Nepričakovana lastnost filma je, da se gledalec na koncu zave, da so v njem praktično same ženske. Spremljamo ženske svetove in geste, ki so potopljene v starodavno estetsko in filozofsko veščino, povezano z mojstrsko izvedbo na eni ter principi harmonije, čistosti, spokojnosti in spoštovanja na drugi strani. Če bi obred, ki se je, kot piše sociologinja Kristin Surak v knjigi *Making Tea, Making Japan*, skozi stoletja v svojih pomenih večkrat spremenil – od religijske prakse in prakse višjih slojev do nacionalnega simbola in nazadnje prostočasne dejavnosti gospodinj –, lahko v njegovi zadnji reinkarnaciji brali kot nekakšno podreditev, film pokaže, da je vse prej kot to, hkrati pa nudi ženskam, ki se zbirajo pri Takedi, zatočišče pred zunanjim svetom.

Japonski učenjak Kakuzo Okakura je na začetku 20. stoletja v angleščini napisal knjigo *The Book of Tea*, ki naj bi zahodnim bralcem omogočila boljše razumevanje starodavne veščine *chadō*. Norikino vseživljenjsko učenje uteleša njegov opis *chada*, ritual priprave čaja pa se razkrije kot popolna metafora življenja: »V svojem bistvu je čaščenje Nepopolnosti in hkrati nežen poskus doseči nekaj mogočega v tej nemogoči stvari, ki jo imenujemo življenje.«

SEMIŠ JAKNA

ROBERT KURET

Vstaja stvari

Quentin Dupieux je tisti odbiti avtor, ki se vsakih nekaj let pojavi v liffovski Ekstravaganci. A njegove filme večinoma neupravičeno reducirajo na zgolj dadaistični/surrealistični štos, na poigravanje s filmom in njegovimi mejami ter zabavanje gledalca z norimi idejami, na primer o gumi, ki kar naenkrat vstane sredi puščavskega smetišča in se *slashersko* poda na morilski pohod (*Guma* / Rubber, 2010); o izgubljenem psu, ki ga lastnik skuša najti s pošiljanjem telepatičkih signalov (*Narobe svet* / Wrong, 2012)); o nadobudnem filmarju, od katerega bodoči producent zahteva najdbo najboljšega krika v filmski zgodovini (*Resničnost* / Réalité, 2014) ... Pri tem pa del »krivde« zagotovo nosi tudi avtor sam, saj je v



nekaj intervjujih izjavil, da so njegovi filmi mišljeni kot čista zabava in da jih s tem namenom tudi dela. A da so mnogo več kot to, kaže njegova najnovejša **Semiš jakna** (La daim, 2019), film, s katerim je Dupieux ponudil najbolj fokusiran izraz do zdaj.

Semiš jakna je na prvi pogled zgodba o Georgesu, ki praktično ves svoj denar – skoraj 8000 evrov – porabi za skoraj novo semiš jakno, ki je leta in leta neuporabljena ležala na dnu zaboja nekega visokogorskega kmeta. Georges kmalu spozna, da želi biti edini človek na svetu s semiš jakno, obenem pa tudi semiš jakna z njegovim lastnim glasom izrazi svojo najglobljo željo: biti edina jakna na svetu. Če se na tem mestu ponuja branje filma in semiš jakne kot Georgesovega nezavednega, ida, manifestacije njegove skrite želje, se v kontekstu Dupieuxovih filmov ponuja bolj produktivna različica dožemanja, in sicer jakne kot subjekta, ki si Georgesu podredi. *Semiš jakna* iz avtorjevega opusa najbolj korespondira z *Gumo*: stvar oživi in začne terorizirati svojega lastnika – terorizirati tako, da ga kot zaveznika spremeni v morilsko mašino. Od *Jakne* torej pošteno zaveje blagovni fetišizem.

Marx je v analizi blagovnega fetišizma opozoril, da objekt pridobi magične lastnosti v trenutku, ko je zgodovina njegove produkcije zastrta, ko sta zabrisana material, iz katerega je narejen, in delo, ki je bilo vanj vloženo. Objekt ravno zaradi te potlačitve postane avtonomen, torej od delavca odtujen. Delavec je svoje produktivne in kreativne zmožnosti prelij v objekt, ki z odcepitvijo od pogojev lastnega nastanka dobi »dušo« in metafizične lastnosti. Ravno zaradi tega je lahko postal fetišiziran; fetišizem v antropološkem smislu namreč pomeni primitivno vero, da nežive stvari, kot recimo totem, postanejo bivališče božjih sil.

Tenzija, ki nastane med objektom in človekom oziroma človeškim stvarnikom tega objekta, sčasoma postane tudi podžanr hororja – objektov v filmih se polasti demonska moč,